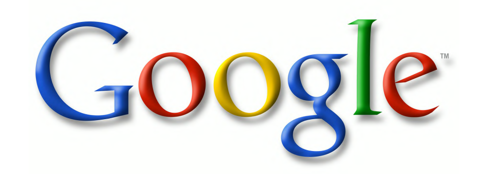




Über
die Alkestis des Euripides.

Rede

zur

Feier des Geburtstages Sr. Maj. des Deutschen Kaisers Königs von Preussen

Wilhelm II

gehalten

an der Christian-Albrechts-Universität

am 27. Januar 1895

von

Professor Alfred Schöne.



Kiel 1895.
Universitäts-Buchhandlung.
(Paul Toeche.)

Hochansehnliche Versammlung!

Wenn es Ein Fest im Jahre giebt, das die Herzen und Gedanken aller Deutschen vornehmlich auf die Gegenwart und die Zukunft hinlenkt, so ist es das heutige, der höchste politische Festtag der Monarchie, das Geburtsfest unsres Kaisers und Königs.

Denn es ist Niemand unter uns, in dem nicht das feste Vertrauen lebt, dass unser Königlicher Herr seine höchste Lebensaufgabe darin sucht und findet, die Geschicke unsres Volkes mit thatkräftiger und gerechter Hand zu hüten und zu leiten und sein von den Ahnen ererbtes Preussisches Land sowie das von seinem unvergesslichen Grossvater errungene und geschaffene Deutsche Reich einer gesicherten und gesegneten Zukunft entgegenzuführen.

So kann es leicht scheinen, dass gerade das heutige Fest für einen Rückblick in ferne Vergangenheit keine Stätte biete. Indessen darf auch am heutigen Tage das Goethesche Wort sein Recht behaupten, „dass tiefe Gemüther genöthigt sind, in der Vergangenheit wie in der Zukunft zu leben“.

Möge darum die Betrachtung eines antiken Dichterwerkes, von dessen nachhaltiger Wirkung selbst die Geschichte unsrer deutschen Dichtung Zeugniss ablegt, unsrer heutigen Feststimmung nicht allzu fremdartig gegenüberstehen!

1.

Nach altem staatlich geordnetem Brauche wurden während des 5. Jahrhunderts v. Chr. in Athen alljährlich Ende März bei der Festfeier der grossen Dionysien dramatische Wettkämpfe gehalten. Während die drei Komödiendichter nur mit je Einem Stücke kämpften, führte jeder der drei tragischen Dichter eine Trilogie oder eine Gruppe von drei Tragödien auf, welche sich durch Anschluss eines vierten Stückes, des als heitres Nachspiel geltenden Satyrdramas, zur Tetralogie ausgestaltete. Der Wettstreit wurde durch Kampfrichter entschieden: Sieger war, wem sie den ersten Preis zusprachen, auch der zweite Preis war noch ehrenvoll, aber der dritte zu bleiben bedeutete eine Niederlage.

Nun wurde vor 60 Jahren in einer Euripides-Handschrift eine Notiz aufgefunden, welche über eines der noch erhaltenen Dramen dieses Dichters neuen und willkommenen Aufschluss gegeben hat. Sie berichtet, dass unter dem Archontat des Glaukinos, im Jahre 438 beim tragischen Wettkampfe Sophokles und Euripides einander gegenüberstanden. Der dritte Bewerber wird nicht genannt, ebensowenig werden die Titel der vorgeführten Sophokleischen Tragödien mitgetheilt, wohl aber, dass er den ersten Preis erhielt. Dagegen wird bemerkt, dass Euripides den zweiten Preis für die Tragödien Alkmeon in Psophis, Kreterinnen und Telephos erhielt, denen sich als viertes Drama die Alkestis anschloss. Nun ist die Alkestis zweifellos kein Satyrdrama, ist aber, als viertes und Schlussstück gestellt, nothwendigerweise als heiteres das eigentliche Satyrdrama vertretendes Nachspiel betrachtet worden.

Dies ist nun auch die Ansicht der antiken Kunstrichter gewesen, auf welche jene Nachricht zurückgeht und welche ausdrücklich bemerken, dass die Alkestis nicht sowohl eine ächte Tragödie als vielmehr eher dem Satyrdrama ähnlich sei, insofern sie zwar mit einem tragischen Verhängnisse beginne, aber mit einer glücklichen Lösung abschliesse.

Allein diese Begründung kann keineswegs als ausreichend erachtet werden. Auch die dritte Tragödie der alten tragischen Trilogie führt, wie z. B. die Eumeniden des Aeschylos, aus Schuld und Verhängniss zu Sühne und friedlichem Ende hinüber. Und dasselbe gilt von manchen späteren Einzeltragödien, wie z. B. dem Philoktet und selbst dem Oedipus auf Kolonos des Sophokles, deren volle Zugehörigkeit zur Tragödiengattung unbestritten und unbestreitbar ist. Wenn daher der Dichter selbst und ebenso seine Preisrichter und die Zuschauer die Alkestis für geeignet angesehen haben, an vierter Stelle das Satyrdrama zu ersetzen, so

werden die Gründe hierfür tiefer liegen und vielmehr in dem Gesammtcharakter dieses Dramas, in seiner Handlung und Charakterdarstellung, seinem Bau und seinen Ausdrucksmitteln zu suchen sein. Um dies näher prüfen zu können, möge zunächst ein kurzer Überblick über den Gang des Stückes vorausgehen.

2.

Das Drama eröffnet Apollon mit dem Prologe, in dem er attischem Bühnenbrauche folgend die Vorgeschichte des Stückes darlegt und bis zu dem Augenblicke führt, wo die Handlung selbst einsetzt. Apollon hat zur Strafe für ein Vergehen im Hause des thessalischen Königs Admetos dienen müssen und ist hierbei von ihm so gastfreundlich aufgenommen worden, dass er ihm zu helfen bemüht ist, als durch Schicksalsspruch der Tod über Admet verhängt wird. Apollon überlistet die Schicksalgöttinnen und erreicht wenigstens so viel, dass Admet leben bleiben soll, wenn er Jemand findet, der für ihn in den Tod geht; Admet habe lange nach einem solchen Stellvertreter gesucht, bis sich endlich seine Gattin Alkestis bereit erklärt hat, an seiner Statt zu sterben. Der Augenblick, wo sie ihr Versprechen erfüllen solle sei gekommen: drinnen im Palaste liege sie im Sterben. Da er selbst als Gott nicht in Berührung mit Todten kommen dürfe, so müsse er das Haus verlassen.

Zu ihm tritt Thanatos der Todesgott, den Apollon vergeblich zur Schonung der Alkestis zu bewegen sucht: Thanatos geht in den Palast, mit dem Schwerte gerüstet, um der Alkestis das Haupthaar abzuschneiden und sie so unwiederruflich der Unterwelt zu weihen. Auch Apollon verlässt die Bühne, auf der nun der Chor erscheint und das dem Königshause drohende Verhängniss beklagt, worauf eine heraustretende Dienerin ihm berichtet, wie drinnen Alkestis bereits von Allen beweglichen Abschied genommen habe und nur noch zum letzten Male im Freien das Licht der Sonne schauen wolle.

Nach einem zweiten Chorliede erscheint Alkestis auf der Bühne, von Admet und ihren beiden Kindern geleitet. Zunächst strömt sie im Wechselgesange mit dem Chor ihre Klagen in lyrischen Versen aus, und dann beginnt der Dialog, in welchem die beiden Ehegatten von einander Abschied nehmen. Alkestis fordert als einzigen Lohn für ihre Aufopferung von Admetos das Versprechen, den Kindern keine Stiefmutter ins Haus zu führen. Nachdem er ihr das feierlich zugesagt hat, spricht Alkestis ihr letztes Lebewohl zu den Kindern und Admet, und

stirbt. Schmerz und Klage ertönt, während Admetos allgemeine Trauer anbefiehlt, den Chor mahnt, das feierliche Todenlied anzustimmen und die Bühne verlässt, um für die Bestattung Sorge zu tragen. Gegen den Schluss des Trauerliedes erscheint Herakles der zufällig auf dem Wege ist, um eine der ihm auferlegten grossen Thaten zu vollbringen, und kurz darauf tritt auch Admet wieder auf die Bühne. Bei der Begrüssung fragt Herakles, warum Admet Trauerzeichen trage, erhält aber ausweichende und doppelsinnige Antwort. Erst als ihm Admet versichert, nicht eine Blutverwandte, sondern nur eine werthe Hausgenossin sei gestorben, lässt sich Herakles bewegen, trotz des Trauerfalles die ihm angebotne Gastfreundschaft anzunehmen, und begiebt sich in das Gastgebäude der Königsburg, nicht ahnend, dass die Trauer der Herrin des Hauses gilt. Dem Chor aber erklärt Admet, er habe dem Herakles den Tod der Alkestis verheimlicht, weil sonst Herakles seine Gastfreundschaft nicht angenommen habe würde, und wird darob vom Chor in einem Liede gepriesen. Der Augenblick der Bestattung ist herangekommen, und Pheres, der alte Vater des Admet naht sich mit Todesspenden, um am Todtengeleite theil zu nehmen. Allein Admet weist die Spenden wie seine Begleitung zurück, indem er ihm die Schuld am Tode der Alkestis zuspricht, weil weder er noch die Mutter für ihn, ihren Sohn, hätten sterben wollen. Er nennt ihn feige, aber Pheres giebt ihm diesen Vorwurf zurück und entgegnet, dass vielmehr Admetos aus unmännlicher Todesfurcht das Opfer der Gattin angenommen habe, und in heftigstem Zorne gehen beide von einander, Pheres verlässt die Bühne und Admetos begiebt sich zur Bestattungsfeier.

Da tritt ein Diener auf und berichtet entrüstet, wie der seltsame Gast drinnen schmause, trinke und singe und sich der Trauer des Hauses wenig angemessen benehme. Ihm folgt Herakles auf die Bühne nach und erfährt nun, dass es Alkestis ist, welche soeben bestattet wird, und dass Admet ihm das verschwiegen habe, um der Pflichten der Gastlichkeit willen. Darauf geht der Diener ins Haus zurück, Herakles aber, gerührt über die rücksichtsvolle Gastfreundschaft des Admet, eilt hinweg zum Grabmal, indem er erklärt, er werde dem Admet dadurch danken, dass er die Gestorbene dem Todesgotte entreisse, ins Leben zurückführe und wieder mit ihrem Gatten vereinige. Nach seinem Weggange kehrt Admet mit dem Chor von der Bestattung zurück und beide klagen im Wechselgesange über die Todte.

Allein bereits erscheint Herakles wieder, eine verschleierte Frauengestalt geleitend, und fordert den Admetos auf, diese von ihm in hartem

Kampfe als Siegespreis erworbene Jungfrau während seiner Abwesenheit ins Haus aufzunehmen und zu hüten. Admetos weigert sich dessen, und noch mehr, als Herakles andeutet, dass sie ihm vielleicht dereinst die Alkestis ersetzen könne, denn Admet gedenkt, der Verstorbenen wie dem ihr gegebenen Versprechen treu zu bleiben. Allein als Herakles weiter in ihn dringt, willigt er wenigstens ein, sie in seine Obhut zu nehmen: widerwillig und abgewandten Blickes reicht er ihr die Hand, um sie ins Haus zu führen. Erst als Herakles sie entschleiert hat und ihn auffordert, sie zu betrachten, erkennt er in ihr die durch Herakles dem Thanatos abgerungene Alkestis. Seiner Frage, warum sie stumm bleibt, begegnet Herakles mit dem Hinweis darauf, dass die durch das Abschneiden der Haare an ihr vollzogene Todesweihe noch nicht von ihr genommen sei, und das Stück schliesst mit Freude und Jubelgesang und der Abschiedsmahnung des Herakles an Admet, er möge auch fortan die Tugend der Gastfreundschaft hochhalten.

3.

Dieses Drama hat von altersher bis in die Neuzeit besonderes Interesse erregt. Die schöne Sage, welche ihm zu Grunde liegt, ist ihrer ergreifenden Wirkung jederzeit sicher gewesen, aber ebensosehr hat es sich immer als schwierig erwiesen, für die dramatische Bearbeitung des Euripides volles Verständniss zu gewinnen, und eine alle Schwierigkeiten derselben befriedigend lösende Auffassung ist bisher schwerlich aufgestellt worden. Jene erst spät aufgefundene Notiz, dass dieses Drama die Stelle eines Satyrspiels vertreten habe, gab zwar der Untersuchung bestimmte Richtung, aber auch neue Räthsel auf, statt die alten zu lösen. Indessen scheint man nach mancherlei Versuchen gegenwärtig geneigt zu sein, sich mit einer annähernd befriedigenden Deutung zu begnügen und sich etwa auf folgender Auffassung zu einigen.

Man geht von der unbestrittenen Thatsache aus, dass Euripides sich bewusst von der Weise der älteren Tragödie entfernt hat, deren gross und streng stilisirte Typen er ablehnt, um an ihrer Statt als durchaus modern empfindender Dichter vielmehr psychologische Wahrheit und Lebendigkeit, das Keimen Wachsen und Walten menschlicher Leidenschaft mit so glänzendem Talente, einem so wirkungsvollen Realismus und einer solchen Energie darzustellen, dass in Wahrheit erst mit den vollendetsten und wirkungsvollsten seiner Gebilde, wie beispielsweise der Medea und Phaedra, diejenige Gestalt der Tragödie geschaffen wird, welche nach

ihm für alle Zeiten vorbildlich für diese Kunstform geworden ist. Wie er der tiefsinnigen und gewaltigen religiösen Spekulation seines grossen Vorgängers fremd gegenübersteht, so ist er überhaupt losgelöst vom religiösen Leben, dem naiven Glauben an die Götter und von der Ehrfurcht vor der Götter- und Heldensage. Aus ihrer lichten Höhe führt er ihre Gestalten herab in die Wirklichkeit und scheut sich nicht sie in die kleinen Kreise des Alltagslebens zu stellen; die Gestalten seiner Götter und Helden athmen nicht mehr in ihrer eignen gewaltigen ewigen Welt, sondern in der Gegenwart und dem Augenblick, so dass sie selbst die Berührung mit dem Alltäglichen und Gemeinen, dem Niedrigen und Komischen nicht ablehnen.

Aus solchen Anschauungen heraus, meint man, sei nun auch die Euripideische Alkestis erwachsen. Man erklärt sie für ein geist-, gemüth- und humorvolles Drama. Das Stück enthalte sehr rührende Parthien, aber um die Stelle des Satyrspiels vertreten zu können, nehme sie in den Zankszenen einen humoristischen Ton an, Thanatos wird plump gefunden, ingleichen Herakles, der noch überdies betrunken sein soll und als komische Figur eingeführt werde: dennoch, so heisst es schliesslich, soll und will sie als Tragödie gelten.

Allein auf Grund der Ueberlieferung und des Dramas selbst würde es sich vielmehr empfehlen, diesen Satz umzukehren und zu sagen, dass die Alkestis ein heiteres Nachspiel sein soll und dafür gelten will, aber dabei doch nichts anderes ist, als das vollständige und vollkommene Abbild einer ächten Tragödie, mit unblutigem Ausgange und friedlicher Lösung.

Und daran ändert das nichts, dass die glückliche endliche Lösung bereits in der zweiten Szene angekündigt wird, auch das nicht, dass sich in dem Drama etliche einigermassen komische Motive eingestreut finden: weder der Zahl noch ihrem Werthe nach von Bedeutung, wie z. B. der frostige Todtengräberscherz in dem Dialog zwischen Apollon und Thanatos. Denn von da an bis weit über die Mitte des Stückes folgt in ununterbrochener Reihe eine düstertragische Szene nach der andern, und nur die Zankszene zwischen Admet und seinem Vater unterbricht diese Reihe. Wie man in dieser Szene etwas von humoristischem Tone hat finden können, begreift sich schwer. Wer dieses Drama ernst nimmt und für gleichen Wesens mit der Mehrzahl der übrigen Euripideischen Tragödien erachtet, der wird aus diesen den Massstab für die Beurtheilung *auch des* Alkestis-Dramas nehmen müssen, und wird demzufolge weit

eher geneigt sein, jenen Dialog vielmehr peinlich und brutal, als humoristisch anklingend zu finden.

Erst in den Szenen mit dem trinkenden und singenden Herakles und seiner etwas tölpelhaften Lebensweisheit tritt in der That Humor und Scherz hervor, aber auch hier in einem nach Ausdehnung und Werth bescheidnen Masse. Und wenn man nun erwägt, dass von da an der Schluss des Stückes wieder ununterbrochen ernsthaft verläuft, so wird man gestehen, dass der Stellen, wo der Grundton durch Scherz gemildert ist, nicht viele sind, und man wird es befremdend finden dürfen, wenn Euripides diese kärgliche Beimischung scherzhafter Momente für ausreichend erachtet haben sollte, seine Tragödie zum Ersatz für ein heiteres Satyrdrama geeignet zu machen.

Denn selbst wenn solcher Stellen viel mehr wären, so würden sie doch nicht ausreichen, die Verwendung der Alkestis als heitres Nachspiel verständlich zu machen, um so weniger, als die Einrichtung, nach den vorangegangenen drei vollwichtigen Tragödien die Spannung in Gemüth und Phantasie der Zuschauer durch ein freies Spiel übermüthiger Laune zu lösen, in der menschlichen Natur tief begründet war und schwerlich ohne ausreichenden Grund aufgegeben werden konnte. Am wenigsten kann ein solcher Grund etwa in der Annahme gesucht werden, dass Euripides durch Mangel an Begabung für die Forderungen des Satyrdramas sich veranlasst gesehen hätte, es durch ein Drama wie die Alkestis zu ersetzen. Denn sein Kyklops, das einzige Satyrdrama, das überhaupt erhalten ist und das sicherlich nicht einmal für das beste seiner Gattung gelten kann, erweist hinreichend, dass es dem Dichter an Talent für heitre und selbst tolle Laune keineswegs gebricht, und was über und von einem anderen Satyrdrama des Euripides, dem Syleus erhalten und bekannt ist, zeigt ein so glänzendes Talent für übermüthigen Humor, dass kein Zweifel darüber bestehen kann, in wie hohem Grade Euripides auch die eigenartigen Forderungen des heiteren Nachspiels zu verstehen und zu erfüllen vermocht hat. Es bleibt also unverständlich, was ihn, bei dieser Begabung, in der Vollkraft seines dichterischen Schaffens, in der Periode seiner vierziger Jahre, die ihm seine meisterhaftesten Werke gezeitigt hat, was ihn da bewogen haben könnte, als heiteres Nachspiel eine vollständige, nur durch etliche komische Züge und Situationen nothdürftig aufgemunterte Tragödie vorzuführen, und nicht vielmehr ein von vornherein aus dem Geiste der Heiterkeit geborenes Stück, das in Scherz, Spott, Humor, Uebermuth und Ausgelassenheit lebte und athmete.

4.

Angesichts der soeben dargelegten Bedenken gegen die bisher angenommene Beurtheilung der Alkestis darf wenigstens versucht werden, sie einmal aus einem anderen Gesichtspunkte zu betrachten. Es fragt sich, ob nicht eine Auffassung möglich ist, nach welcher das Stück nicht unbedingt ernst gemeint wäre, sondern vielmehr von vornherein eine humoristische und erheiternde Wirkung zu erzielen beabsichtigte. An Anzeichen, welche nach dieser Richtung leiten fehlt es keineswegs. Auch in den ernstesten Situationen des Stücks trifft man auf Stellen, in denen vornehmlich durch Übermass und Übertreibung der ernste Eindruck zuweilen in komische Wirkung umzuschlagen droht, und auf andere Stellen, welche so seltsam und geschmacklos oder auch so banal und empfindungsleer klingen, dass sie eher lächerlich und erheiternd wirken. Man darf ja einmal den Versuch wagen, in ihnen nicht einen Mangel oder Fehler des Stückes, sondern eine bewusste aufs Komische gerichtete Absicht des Dichters zu sehen, und wenn man damit die auffallenden Widersprüche zusammenhält, die besonders bei Einer Figur hervortreten, und die ans Burleske streifende Heftigkeit einzelner Situationen, so liegt es nahe zu vermuthen, dass die Alkestis nicht eine eigentliche Tragödie sei, sondern der parodirenden Gattung angehöre, welche aus Aristophanes und der alten Komödie hinreichend bekannt, bereits von Epicharmos gepflegt worden war und nachmals in der sogenannten mittleren Komödie besonders bevorzugt worden ist. Betrachtet man ferner gewisse charakteristische Eigenthümlichkeiten im Bau des Stückes und kombinirt man damit einige aus dem Alterthum überlieferte Hinweise, so schliessen sich alle diese einzelnen Momente zuletzt in der Vermuthung zusammen, dass Euripides in seiner Alkestis eine ältere Tragödie gleichen Namens in ziemlich engem Anschlusse nachbildete, und dass er die für ein Nachspiel geforderte komische Grundstimmung darin gesucht und gefunden hat, dass er die zweite Hauptfigur, den Admet, die bisher guten Glaubens als würdigtragische Gestalt dargestellt und aufgenommen worden war, in das Gegentheil verkehrte und mit parodirendem Spotte vernichtete.

In einem antiken Kommentar zur Aeneis wird berichtet, dass der Tragiker Phrynichos, ein älterer Zeitgenosse des Aeschylos, in seiner Tragödie Alkestis den Todesgott Thanatos dargestellt habe ein Schwert tragend, mit dem er der Alkestis zur Todesweihe das Haar abschneiden wolle, und dies habe Euripides vom Phrynichos entlehnt. Diese un-

scheinbare Notiz ist höchst werthvoll, insofern sie gestattet, Genaueres über die verlorene Alkestis des Phrynichos durch Kombination zu gewinnen. Denn das Abschneiden der Haare ist kein bedeutungsloser Zug, sondern er wird bei Euripides am Schlusse seines Dramas nochmals erwähnt und dazu verwendet, das Schweigen der wiedererstandenen Alkestis zu motiviren, welche nicht sprechen dürfe, so lange jene Todesweihe noch nicht wieder von ihr genommen sei.

Nun ist aber jenes Schweigen der Alkestis zwar rituell motivirt, kann aber und wird auch einen szenisch-technischen Grund haben. Denn wenn Alkestis in jener Schlussszene r e d e n d aufträte, so würde das die einzige Stelle im Drama sein, wo nicht zwei sondern drei Schauspieler neben einander auf der Bühne das Wort führen. Auffallenderweise nämlich beschränkt sich Euripides in der Alkestis, und nur in dieser, auf nur zwei Schauspieler, während er sonst die bereits von Sophokles eingeführte Dreizahl verwendet und selbst in seinem Satyrdrama Kyklops drei zugleich auftreten lässt. Aeschylos dagegen in seinen älteren Stücken, wie die ganze ältere Tragödie und mithin auch Phrynichos sind noch auf zwei Schauspieler beschränkt. Da nun Euripides seinen schwerttragenden Thanatos vom Phrynichos entlehnt hat, und da auf diese Gestalt von ihm nachmals Bezug genommen wird, um die Beschränkung auf zwei Schauspieler aufrechterhalten zu können, so wird er auch diese Verwendung des Thanatos sowie das Schlussauftreten der Alkestis als stumme Person bei Phrynichos vorgefunden haben, der sie erfand und erfinden musste, weil er nur z w e i Schauspieler hatte. Aber daraus folgt wieder, dass Euripides die bei ihm ungewöhnliche Beschränkung auf zwei Schauspieler ebenfalls dem Phrynichos nachgebildet hat, und wenn man weiter erwägt, dass der ganze Bau eines Stückes im Ganzen wie im Einzelnen danach eingerichtet werden muss, sobald nur zwei Schauspieler zugleich verwendet werden dürfen, sowie dass der im Vergleich zur sonstigen dramatischen Technik des Euripides ungewöhnlich knappe und geschlossene Aufbau seiner Alkestis ungemein an die Art der älteren Tragödie erinnert, so wird man zu der Annahme geführt, dass er sich auch im Bau und der Komposition des Dramas eng an Phrynichos angelehnt hat und mithin seine Alkestis im Wesentlichen den Gang der Handlung, die auftretenden Personen und die Szenenfolge der Alkestis des Phrynichos wiederspiegelt. So bleibt die rührende Gestalt der Alkestis und der ergreifende Eindruck ihres Opfertodes ungeändert und unangetastet, und wenn trotzdem das Drama von vornherein als heitres Spiel auftreten und komische Wirkung erzielen will

und sicherlich auch erzielt hat, so wird nunmehr alsbald verständlich, durch welches Mittel es dies erreicht hat. Die starke ja sogar herbe komische Wirkung des Stückes beruht gerade auf dem Gegensatze, in dem die Person der Alkestis zu demjenigen steht für den sie lebt und stirbt, auf dem Widerspruche zwischen ihrem Opfertode und der Selbstsucht mit der er erbeten und angenommen wird. Denn was dem Euripides in seinem Drama vor Allem angehört und der eigentliche Kernpunkt seiner Leistung liegt in der Gestaltung, die er dem Admetos gegeben hat: auf ihn konzentrirt sich die komisch parodirende Arbeit des Dichters, und auf ihm, fast allein auf ihm ruht der heitre Charakter und die komische Wirkung des Stückes.

5.

In der Sage vom Opfertode der Alkestis steht die Frauengestalt nothwendigerweise voran und Admet naturgemäss im Hintergrund. Der Schicksalsspruch erfüllt sich an ihm, nicht durch ihn, und ohne sein Zuthun wird er durch die Liebe der Frau gerettet. Auch im Drama des Phrynichos wird ihm dieser Standpunkt angewiesen geblieben sein: Phrynichos hat den Admet vornehmlich als Gegenspieler der Alkestis verwendet und etwa nur durch Betonung seiner Gastfreundschaft versucht, ihm ein kleines Gegengewicht zu geben.

Anders Euripides, der indem er ihn in den Vordergrund rückte und parallel neben Alkestis stellte, ihn mit ungemeiner Kunst zu einer individuell-lebendigen wenngleich unsympathischen Gestalt umgeschaffen hat. Zunächst geschieht dies durch die einfache Gegenüberstellung zu Alkestis. Das Verhältniss von Mann zu Frau ist in sein Gegentheil verkehrt; ausschliesslich auf der Seite der Frau ist Wille, Thatkraft und wahre Liebe, welche sich bis zum Opfermuthe steigert und selbst die Todesfurcht überwindet. Admet dagegen zeigt nichts als unmännliche Schwäche, seine Liebe zum Leben ist stärker als seine wortreich betheuerte Liebe zu Alkestis; und wenn er jammernd sie beschwört, ihn nicht zu verlassen, da er nicht ohne sie leben könne, so findet er nicht den Muth, ihr Opfer zurückzuweisen, oder freiwillig den Tod zu wählen, um vereint mit ihr zur Unterwelt hinabzusteigen. Auch finden sich bereits in der ersten Hälfte noch mehrere andere seltsame und auffallende Äusserungen, welche das Schwächlich-Widerspruchsvolle seines Charakters erkennen lassen und auf noch stärkere und peinlichere Widersprüche vorbereiten.

Die entscheidenden Stellen aber in denen der Dichter die Charakterschilderung des Admet zu vollendetem und wirksamstem Abschluss bringt, sind von ihm in die Mitte des Dramas gelegt. Es sind zwei grosse Dialogszenen, die augenscheinlich als Gegenstücke gearbeitet sind und deren grösste Wirkung im Gegensatze liegt.

Die erste dieser Szenen bringt die Begegnung des Admet mit Herakles und ist der ausschliesslichen Schilderung Einer Eigenschaft des Admet gewidmet, welche bis dahin nur gelegentliche Erwähnung gefunden hat: seiner unbedingten Verehrung des Gastrechts, dessen Pflichten er über alle anderen stellt und in so übertriebenem Masse pflegt, dass er selbst die einfache, menschlich natürliche Empfindung um ihretwillen verletzt und unterdrückt. In demselben Augenblicke wo drinnen im Trauerhause die Leiche seiner Gattin der Bestattung harrt, erfüllt ihn ausschliesslich der Eine Gedanke, dass Herakles durch diesen Trauerfall nicht veranlasst werden dürfe, seine Gastfreundschaft abzulehnen. Er vermeidet ängstlich und mit gewundenen Worten, deutlich die Frage zu beantworten, um wen er und sein Haus Trauer trage, er mahnt (541), die Todten ruhen zu lassen und beinahe verleugnet er zuletzt Alkestis, indem er sagt, die Gestorbene sei keine Blutsverwandte, sondern eine fremde, wenngleich dem Hause eng befreundete Frau. So erreicht er es, dass Herakles Gast seines Hauses wird.

Dass der Dichter diese Übertreibung der ritterlichen Pflicht der Gastfreundschaft missbilligt und nicht als Tugend angesehen wissen will, deutet er selbst an, indem er den Chor sein Befremden darüber äussern und den Admet darauf antworten lässt, er wisse, dass seine Handlungsweise Manchem unsinnig erscheinen werde. Indessen der Chor billigt sein Verhalten und preist seine Gastfreundschaft.

Unmittelbar darauf führt der Dichter die Gegenszene ein: das Gespräch des Admet mit seinem Vater, das in unverkennbarem und bewusstem Gegensatze zu der vorhergehenden Szene steht. Derselbe Admet der soeben Alles drangesetzt hat, ritterliche Gastlichkeit zu üben, enthüllt nunmehr eine lieblose Selbstsucht und unmännliche Todesfurcht, welche gegenüber seiner zartfühlenden Ritterlichkeit doppelt peinlich wirkt. Er wagt es, dem Vater brutale Vorwürfe darüber zu machen, dass weder er noch die Mutter, beide ohnehin dem Tode nahe, für ihn, ihren Sohn, den Tod haben erleiden wollen, und den Vater deshalb feige zu nennen.

Im Munde eines Tragikers der alten Schule möchten diese Worte vielleicht als ernstlich gemeint und in gutem Glauben gesagt gelten

können, nicht aber bei Euripides, der ihnen durch den Vater des Admet eine treffliche und vernichtende Wiederlegung zu theil werden lässt. Schamlos habe sich Admet vor dem Tode gefürchtet und darum das Opfer seiner Gattin angenommen. Durch ein schwaches Weib habe er sich übertreffen lassen, in Wahrheit sei er es, der die Alkestis getödtet habe, die gestorben ist, damit er, der schöne Junker, weiter leben könne. Und ihn, den Admet, treffe mithin der Vorwurf der Feigheit *(ἀψυχία)* mit vollem Rechte. — Und um jedem Missverständniss vorzubeugen, lässt nachmals der Dichter diese Auffassung noch einmal aussprechen, und zwar durch Admetos selbst, der (954) gegen den Chor klagt, er fürchte, dass man seiner Handlungsweise Feigherzigkeit vorwerfen werde.

6.

Wenn man der eben vorgetragenen Auffassung folgt, so mindern sich die Schwierigkeiten des Stückes oder schwinden ganz, und seine anscheinenden Widersprüche erweisen sich als absichtlich und verständlich. Euripides hat nichts gethan, als eine Tragödie der alten Schule mit modernem Auge angesehen. Er hat die wesentlichen Züge des älteren Dramas beibehalten, nur hat er mit Einer Figur, die bisher durch ihre konventionelle Gestalt gedeckt war, bittern Ernst gemacht, hat ihre Konsequenzen gezogen und sie unbarmherzig in ihrer widerspruchsvollen Nichtigkeit ans Licht gestellt. Es liegt in der That eine gewisse komische Wirkung in dem Widerspruche der zwischen der Liebesthat der Alkestis besteht, und dem kläglichen Unwerthe des Mannes, dem sie gilt. So erscheint das Stück als die Leistung eines zwar herben aber grossen und souveränen Humors, und unter diesem Gesichtspunkte begreift man, dass es gerade nach der Aufführung dreier Tragödien als befreiendes und die Spannung lösendes Nachspiel gegeben und genommen werden konnte.

Die unerbittliche Verurtheilung des Admetos, welche Euripides vorträgt, könnte leicht als eine Verwegenheit den Athenern gegenüber erscheinen, welche es vielleicht übel empfanden, diese einer beliebten Sage und einer bekannten Tragödie angehörende Gestalt mit so harter Hand angefasst zu sehen.

Allein es kann auf eine Nachricht hingewiesen werden, die bisher wenig oder nicht beachtet worden ist, und welche bezeugt, dass Euripides keineswegs der Einzige und vermuthlich auch nicht der Erste gewesen ist, der die Rolle, welche die Sage (und wohl auch Phrynichos) gegenüber der Lichtgestalt der Alkestis ihrem Gatten A d m e t o s zuertheilte,

missmuthig empfunden hat. Unter den alten griechischen Skolien oder Trinkliedern befindet sich Eines, das sich im Deutschen etwa so wiedergeben lässt:

Was man vom Admet berichtet, nimm daraus, mein Freund, die Lehre:
Sei ein Mann! denn Feigheit erntet selten Gunst und niemals Ehre.

Da nun in der Sage von **Admet** und **Alkestis** sich keinerlei Heldenkämpfe oder ähnliche Situationen finden, aus denen eine Mahnung zur Tapferkeit und Abmahnung vor Feigheit geschöpft werden könnte, so erinnert man sich ungezwungen daran, dass der Hauptvorwurf, den Euripides dem Admet macht, die *ἀψυχία* **Feigheit** ist und dass dieser sich mit dem δειλὸς des Skolion's deckt, welches ebenfalls „**feige**" bedeutet. Also ist bei den Griechen, und zwar in den weiten Kreisen, in denen der Gesang der Skolien gepflegt wurde, die Stimmung für Admet nicht durchweg günstig gewesen, und zwar schon vor Euripides. Denn zufällig ist bekannt, wer jenes kleine Lied gedichtet hat; es ist nicht ein Dichter, sondern eine Dichterin, die Praxilla, die, wenn nicht noch in's 6. Jahrhundert gehörend, spätestens eine ältere Zeitgenossin des Euripides gewesen ist, und also dem Admetos noch vor Euripides den Vorwurf der Feigheit, wenn auch nur indirekt, gemacht hat. So hat es die Nemesis über Admet verhängt, dass zwar nicht seiner Frau, aber doch einer Frau zuerst die Augen über ihn aufgegangen sind.

Wenn im Vorstehenden die Auffassung vertreten worden ist, dass die Alkestis des Euripides keine wirkliche Tragödie sei, sondern ein spottend-parodirendes Drama, so sei zur Unterstützung dieser Auffassung noch auf Eines hingewiesen.

Von seinem ersten Auftreten an hat der Komödiendichter **Aristophanes** diesen Tragiker auf das Heftigste und Beharrlichste mit allen Waffen seines genialen Spottes angegriffen. Er findet seine Tragödien sentimental und frivol, und er zitirt, parodirt und verspottet an unzähligen Stellen nicht nur einzelne seiner Verse und Sentenzen, sondern ganze Szenen, Charaktere, Situationen und Chorlieder. So drängt sich die Frage auf, wie Aristophanes sich zur Euripideischen Alkestis gestellt habe. Nun werden im Ganzen 4 Verse aus der Alkestis von Aristophanes an 5 verschiedenen Stellen zitirt, und zwar in scherzhafter, ganz gelegentlicher und harmloser Weise, während man doch erwarten könnte und müsste, dass er es sich nicht habe entgehen lassen können, die zahlreichen sentimentalen Situationen der Tragödie, insbesondere aber die zweifelhafte Figur des **Admet** in ihrer Mischung von Weichlichkeit, Ritterlichkeit und Brutalität mit allen Waffen seiner sittlichen

und künstlerischen Entrüstung anzugreifen. Wenn davon nichts zu finden ist, so darf man vermuthen, dass er den Admet des Euripides nicht verspottet hat, weil er bereits verspottet war, und weil auch er ihn nicht ernst nahm, sondern vielmehr dieses Drama als ein spottend parodirendes Nachspiel betrachtete.

7.

Eine starke Einwirkung auf die nachfolgende Entwickelung der Tragödie hat die Euripideische Alkestis, soviel sich wahrnehmen lässt, nicht gehabt, was sich um so besser begreift, wenn sie, anfangs wenigstens, nicht als ernste Tragödie aufgeführt und angesehen worden ist. In der Römischen Literatur findet sich nur Eine Tragödie dieses Titels: die Alcestis des Accius. — Später haben die französischen Dramatiker, mit Ausnahme von Alexander Hardy, diesen Stoff unberücksichtigt gelassen, und von den Italienern scheint dasselbe zu gelten. — Allein in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts erwacht auf einmal neues Interesse an dem dramatischen Stoffe der Alkestis und findet in der Oper wie im Drama Ausdruck. Im Jahre 1767 führte Gluck nach dem nicht ohne Geschick von Raniero Calzabigi verfassten italienischen Texte seine Oper Alceste auf, in der er seinen Bruch mit der alten italienischen Oper und seine reformatorische Richtung zum ersten Male zum vollen Ausdrucke brachte. Und das letzte Werk, das Herder im Sommer 1803, kurz vor seinem Tode, geschrieben hat, war das dramatische Gedicht Admetus' Haus, dem man allerdings keine grosse Bedeutung zuerkennen kann.

Allein bereits 30 Jahre früher, 1773, hatte Wieland sein Singspiel Alceste gedichtet, das, durch Schweitzer komponirt, vielfach und mit lebhaftem Beifall aufgeführt wurde. Wieland besprach und erläuterte es in 5 Briefen in seinem Deutschen Merkur (1773) und suchte besonders seine Gestaltung des Stückes gegenüber der Euripideischen zu rechtfertigen. Mehr gegen diese Begleitbriefe und gegen Wielands ganze Auffassung von der antiken, insbesondre der Griechischen Welt, als gegen Wielands Alceste selbst, schrieb Goethe 1774 seinen rasch hingeworfenen Schwank: Götter, Helden und Wieland, an dessen geistreichem Übermuth man sich noch immer freut, wenn er auch Wielands Verdiensten nicht ganz gerecht wird.

So hatte nach mehr als 2000 Jahren wieder einmal eine antike Sage und das Werk eines antiken Dichters ihre unvertilgbare Lebens-

kraft bewährt; und wieder einmal war der scheinbar erloschene Funke neu erglommen und zur hellen Flamme emporgeschlagen.

Denen unter uns — freilich mindert sich von Tag zu Tag ihre Zahl wie ihre Berufsfreudigkeit und die Zustimmung, die sie finden — welche nach wie vor, und mit verstärkter Treue und wachsendem Stolze, an ihrer Ueberzeugung von dem unersetzlichen Werthe des Alterthums für unsre Bildung und unser gesammtes geistiges Leben festhalten, mag jenes Wiederaufleben antiker Elemente in unsrer Literatur und Kunst wohl als ein glückverheissendes Symbol von der ewigen Lebenskraft erscheinen, welche der Antike innewohnt.

Und wer an dem heutigen Tage die Ehre hat, im Namen der Universität das Wort zu führen, wird vor allem der Werke des Friedens zu gedenken haben und die Hoffnung voranstellen dürfen, dass es unserm Königlichen Herrn und den von ihm mit der Leitung des Königreichs betrauten Staatsmännern beschieden sein möge, das Wohl unsrer Universitäten zu wahren und zu fördern, und sie, wie die gesammte Bildung unsrer heranwachsenden Jugend, auf alterprobter und bewährter Bahn neuer Blüthe und gesegnetem Erfolge entgegenzuführen.

Allem edlen und thatkräftigen Wollen und Thun unsres Königlichen Herrn sei Erfüllung geschenkt, und über ihm und seinem ganzen Hause möge Gottes gnädiger Schutz walten!

Wir erheben uns und in alter Treue vereinigen wir alle Wünsche und Hoffnungen des heutigen Festtages in dem Rufe:

Seine Majestät, Wilhelm II
unser allergnädigster Kaiser König und Herr
lebe hoch!

Jeder, der sich mit Euripides beschäftigt, wird je länger desto mehr dessen inne werden, wie schwer gerade ihm gegenüber es ist, einen sicheren Standpunkt für das Urtheil zu gewinnen. Es ist von jeher gerade sein Verhängniss gewesen, weit eher übertriebene Bewunderung oder eben so übertriebene Abneigung zu finden, als gerecht gewürdigt, verstanden, und erschöpfend beurtheilt zu werden. Sicherlich gehört es zu seinen charakteristischen Zügen, dass er, und er allein von allen Griechischen Schriftstellern, gleichsam die Gabe hat, seine Richter fast unwiderstehlich nach dem Extrem hin zu treiben, in Zustimmung oder Widerspruch, und es ist gewiss, dass dies eher für als gegen ihn, jedenfalls für seine Bedeutung und den unvergleichlichen Reichthum seiner Begabung spricht.

Aber es erschwert auch wiederum sein Verständniss in hohem Grade. Denn es giebt keinen Griechischen Dichter und Schriftsteller, dessen einzelne Werke unter einander so stark, zuweilen beinahe grundsätzlich verschieden erscheinen, und bei dem neben dem Höchsten und Besten auch das Schwache, Niedrige und selbst das Talentlose unvermittelt steht. Die Grenze hat noch Niemand zu ziehen vermocht, die bei ihm das Beste wie sein fast unbegreifliches Gegentheil von dem Unmöglichen scheidet, und nichts ist mehr zu beklagen, als dass von der grossen Reihe seiner Tragödien nur ein Bruchtheil erhalten ist.

Denn es steht zu vermuthen, dass gerade unter den verloren gegangenen nicht wenige Dramen gewesen sein werden, welche geeignet waren, die innere wie äussere Entwickelung dieses ebenso reichen als beweglichen Geistes deutlicher hervortreten zu lassen, und insbesondere die Übergänge und Mittelglieder zwischen einzelnen scharf kontrastirenden Richtungen in seiner dichterischen Thätigkeit aufzuweisen und verständlich zu machen.

Um so nothwendiger ist die eifrige Pflege der Euripideischen Studien, und um so erfreulicher ist es, dass gerade die jüngste Vergangenheit für die Würdigung des Dichters wie einzelner seiner Tragödien eine Reihe bedeutender Leistungen gezeitigt hat, welche vornehmlich U. v. Wilamowitz angehören, und deren Vorzüge auch der dankbar erkennen wird, welcher es vorzieht, eine andere Richtung und andre Grundanschauungen zu verfolgen, oder auch in einzelnen Punkten eine andere Meinung zu vertreten.

Die vorstehende Rede hat versucht, einen Beitrag zum Verständniss einer der schwierigsten Euripideischen Tragödien zu bieten. Die folgenden Anmerkungen sollen ihr in einigen Punkten zur Erläuterung und Ergänzung dienen. Den Euripides zitire ich nach Kirchhoff's kleiner Ausgabe.

[S. 8 Mitte]. Ich beginne mit einigen Bemerkungen über die Auffassung und Beurtheilung, welche einzelne Gestalten des Euripideischen Dramas gefunden haben, und der ich nicht durchweg zustimmen kann.

Die Figur des Herakles ist als plump bezeichnet worden und diese Bezeichnung ist allerdings berechtigt, d. h. nur in dem Gespräch mit dem Diener und in der vorgehenden Erzählung des Dieners, während im Dialog mit Admet, dem kurzen Monolog und der grossen Schlussszene er diesen Vorwurf ebenso wenig verdient, wie die Gestalt des Thanatos, die man mit mehr Berechtigung feindselig und gehässig nennen kann. Wenn Herakles überdies (auf Grund der Erzählung des Dieners) trunken genannt worden ist, so mag, wer die Nuancen etwas zu verschärfen liebt, sich auch diese Deutung und Steigerung des Verses 758 wohl erlauben.

Allein gerade diese kleinen Züge soll Euripides einer älteren Tragödie entnommen haben, und, vermuthlich um diese Annahme zu rechtfertigen, wird diese, nämlich die Alkestis des Phrynichos ein burleskes Drama (v. Wilamowitz, Isyllos S. 66) genannt. Mit welchem Recht und auf welche Gründe gestützt diese befremdliche Bezeichnung gewagt werden konnte, ist mir unbekannt, und wer die spärlichen Fragmente des Phrynichos sowie die ebenfalls weder zahlreichen noch sehr ergiebigen antiken Nachrichten über ihn und seine Dramen unbefangen prüft, wird jene Bezeichnung als unberechtigt ablehnen. Aber es wird ferner (a. a. O.) versichert, dass auch die betrunkenen Schicksalsgöttinnen ein dramatisches Motiv sei welches Euripides von Phrynichos entlehnt habe, denn die Stelle Aesch. Eum. 713—718 beglaubige es indirekt für Phrynichos. Allerdings heisst es bei Aeschylus, dass Apollon im Hause des Pheres zu Gunsten des Admet die Moiren mit Wein trunken gemacht und ihnen auf diese Weise das Leben des Admet abgewonnen habe, Dass aber Aeschylus dieses Motiv dem Phrynichos entnommen habe, ist nirgends bezeugt, weder direkt noch indirekt. Dagegen ist aber von Euripides direkt beglaubigt, dass er von Phrynichos das Motiv des Thanatos mit dem Schwerte entlehnt habe. Und gerade Euripides, der die etlichen halbkomischen Züge seines Dramas von Phrynichos genommen haben soll, lehnt die Erwähnung der betrunken gemachten Moiren ab, und begnügt sich mit dem milderen *Μοίρας δολώσας* vs. 12, und selbst der sogenannte plumpe Thanatos bei ihm wirft dem Apollon nur vor (33-34) *Μοίρας δολίῳ σφήλαντι τέχνῃ*. Mich dünkt, dass diese Wendung nicht für die obenerwähnte Auffassung spricht.

Eben so gut liesse sich vermuthen, dass Euripides das Motiv von den betrogenen Moiren vielmehr aus Aeschylos entnommen hat, wie denn auch auf eine gewisse Analogie hingewiesen werden kann, die sich zwischen dem Dialog von Apollon und dem Chor der Eumeniden (Aesch. Eum. 701—723), und der Unterredung des Apollon mit Thanatos (Eur. Alcest. 38—76) zeigt, wobei besonders auf Aesch. Eum. 711. 712 und Eur. Alc. 62 hingewiesen werden kann. Auch mag wohl Aeschylus es nichl selbst erfunden haben, aber wem er es verdankt, ist unbekannt.

Endlich lese ich die Behauptung (a. a. O. S. 67 und 66 Anm. 41), der Ringkampf des Thanatos mit Herakles (Eurip. Alcest. 1140—42) sei für Phrynichos direkt bezeugt. Aber die bekannte Stelle von Servius ad. Verg. Aen. 4,694, in der allerdings Phrynichus nur durch eine Konjektur O. Jahn's, aber unzweifelhaft richtig hergestellt ist, sagt nur: „alii dicunt Euripidem Orcum in scenam inducere gladium ferentem, quo crinem Alcesti abscindat. Euripidem hoc a Phrynicho antiquo tragico mutuatum". Es kann also bereits Phrynichos das Motiv des Thanatos- und Herakleskampfes gehabt haben, und es ist mir sogar wahrscheinlich. Aber bezeugt ist das nicht, nicht einmal indirekt, geschweige denn direkt.

Bei dieser Gelegenheit sei noch eine Bemerkung über die Gestalten von Admetos und Alcestis hinzugefügt, von denen (a. a. O. S. 69 Anm. 45) es heisst: den wirklichen *hesiodischen Heroen* gegenüber seien sie „ein paar athenische Biederleute."

Verstehe ich das recht, so glaube ich allerdings, dass hierbei Eines übersehen worden ist: die deutlich erkennbare Absicht des Euripides, seinem Admet Thessalisches Lokalkolorit zu :'geben. Ich meine damit nicht die gelegentlichen geographischen Einzelheiten und Anspielungen, besonders in den Chören, und ebensowenig die Erwähnung der Tetrarchie in vs. 1154, sondern zwei Züge im Charakter des Admet, die als spezifisch thesstalisch erscheinen. Zunächst seine Gastfreundschaft, über die ich oben Seite 13 gesprochen habe. In der That ist sie es, auf welche das Stück gebaut ist, insofern zunächst Apollon durch sie bewogen wird, dem Admet von den Moiren wenigstens Aufschub zu erwirken, während im weiteren Verlaufe wiederum durch sie gerührt Herakles sich entschliesst, die Alkestis dem Admet wiederzugewinnen. Die Gastfreundschaft des Admet erscheint also nicht als gelegentlicher Charakterzug des Admet, sondern wird als treibendes Motiv für den Gang der ganzen Fabel verwendet, und unausgesetzt (vgl. vs, 8, 68, 569—605, 747, 822. 842, 854—57, 1148) hervorgehoben.

Und es bedarf keines Hinweises auf Simonides. Gorgias und Sokrates, sondern die Eine Stelle Xen. Hell. 6 1 3 *ἦν δὲ καὶ ἄλλως φιλόξενός τε καὶ μεγαλοπρεπὴς τὸν θετταλικὸν τρόπον* genügt zu dem Erweise, dass die Pflege der Gastfreundschaft als eine für Thessalien charakteristische Eigenschaft angesehen worden ist.

Daneben erscheint als zweites Charakteristikum der Thessaler die ritterliche Pflege der Pferdezucht und der Reiterei, für die es der Anführung von Beweisstellen nicht bedarf. Es liegt im tragischen Stoffe der Euripideischen Alkestis, dass sich wenig Gelegenheit bietet, auch dieser Eigenschaft zu gedenken. Trotzdem weiss es der Dichter zu ermöglichen, und zwar in der Szene, wo unmittelbar nach dem Tode der Alkestis ihr Gatte als Herrscher allgemeine Landestrauer anbefiehlt und dabei vorschreibt (428), dass zum Zeichen der Trauer auch den Wagen- und Reitpferden die Mähne geschoren werden solle. Allgemeine und ächt griechische Sitte ist dies kaum gewesen: die Perser üben sie, und Herolot 9, 24 sagt, dass die *βάρβαροι* dies *τρόπῳ τῷ σφετέρῳ* gethan haben. Auch Alexander der Grosse giebt die gleiche Vorschrift Plut. Alex. 72, Pelopid. 34,2. Aber er ist nicht unwillkommen, dass dieser Brauch ausdrücklich als thessalisch beglaubigt wird bei Plutarch Pelopid. 33,3, wo erzählt wird, dass die Thessaler und Bundesgenossen beim Tode des Pelopidas zum Zeichen der Trauer auch die Pferde geschoren haben.

So zeigt sich, dass der Dichter sich durchaus nicht damit begnügt hat, in Admetos und Alkestis zwei athenisch-bürgerliche Allerweltsgestalten vorzuführen, sondern dass er mit Absicht und mit Erfolg, wenigstens bei Admet, versucht hat, ihn als Thessaler zu charakterisiren.

Zwischen Athen und Thessalien bestehen im 5. Jahrhundert mannigfache Beziehungen: von allem anderen abgesehen erinnert man sich daran, dass im Jahre 431 beim Ausbruche des Peloponnesischen Krieges, sieben Jahre nach der Aufführung der Alkestis, thessalische Reiterei als Hülfstruppe (Thucyd. 2, 22, 3) der Athener in Attika steht, und zwar auf Grund alten Bündnisses. Damals ist das alte Königthum des thessalischen Gesammtstaates beseits abgeschafft (Gilbert Gr. Staatsalterth, 2 S. 9, Busolt Gr. Gesch. 2 S. 502) während es zur Zeit der Perserkriege noch besteht. Genaueres über die Zeit dieser Verfassungsänderung ist nicht bekannt, aber es wäre wohl möglich, sie nicht lange vor die Alcestis des Euripides anzusetzen, wenn man nämlich die schwachen Spuren antimonarchischer Gesinnung welche in diesem Drama vs. 210—11; 565.66; 954—61 erkennbar sind, als absichtliche Anspielungen des Dichters auf Ereignisse der Gegenwart oder jüngsten Vergangenheit deuten darf.

[S. 11 gegen Ende]. Der Bau dieses Dramas ist in der That knapp und geschlossen, gut motivirt und ohne Abschweifungen und Episoden sowie ohne Lücken. Dem entspricht auch die metrische Gestaltung. Ueber die Art wie die ἀντιλαβὴ auftritt zu sprechen gebricht es mir hier an Raum. Indessen will ich soviel hinzufügen, dass, trotzdem dieselbe dreimal vorkommt (390.91; 818—20 wo sie durch Kirchhoffs Streichung dieser Verse beseitigt wird, und 1119), mir doch Stil und Sprache des Dialogs im Ganzen einen fast alterthümlichen und einen strengeren Eindruck macht als in den meisten anderen Dramen.

[S. 11 am Ende]. In den Reden der Alkestis findet sich fast nichts was aus dem streng tragischen Tone herausträte oder irgendwie auffallen könnte. Etwas befremdlich ist vs. 285, und bereits Köchly (S. 271) hat bemerkt, dass vs. 293—99 einigermassen an die bekannte Stelle der Antigone 911 ff. anklingen.

Dagegen ist in den Reden des Admet Manches auffallende, Manches auch, was grössere Beachtung verdient, als es bisher gefunden hat. Dazu rechne ich besonders die Stelle 348—54, wo Admet versichert hat, er werde den Kindern keine Stiefmutter geben und dann hinzufügt, von einem Künstler werde er sich ein der Alkestis ähnliches Bild fertigen lassen, es im Ehegemache niederlegen, es umarmen, mit dem theuern Namen rufen, und glauben, die ihm entrissene Gattin noch zu besitzen. Hierbei ist, von der Geschmacklosigkeit abgesehen, der Ausdruck δέμας τὸ σὸν εἰκασθὲν insofern besonders beachtenswerth, als er nur von ausdrücklicher Porträtähnlichkeit verstanden werden kann.

Nun ist die Zeit, wo die Alkestis aufgeführt wird, gerade die Zeit der höchsten Blüthe griechischer Plastik und ihres Meisters Phidias. Allein es ist zugleich die Zeit, in welcher die Plastik auch nach einer anderen Richtung hin einen wesentlichen Fortschritt macht. Denn während bis dahin, wie aus den litterarischen Nachrichten zu schliessen ist, und die vorhandenen plastischen Werke bestätigen, eine wirkliche Porträtähnlichkeit weder angestrebt noch erreicht worden war, so scheint Kresilas mit seinen berühmten Statuen des Perikles und des Dütrephes, die in diesen Zeitabschnitt gehören, den Beginn der eigentlichen Porträtplastik zu bezeichnen, wenngleich die volle Entwicklung dieses Zweiges der Kunst erst in das folgende vierte Jahrhundert anzusetzen ist. Plastische Porträts aus dem fünften Jahrhundert und insbesondere der Zeit der Euripideischen Alkestis sind nicht viele beglaubigt. Um so hübscher trifft es sich, dass der Dichter seine Alkestis gerade Ein Jahr vorher schrieb, bevor die berühmte Goldelfenbeinstatue der Athene Parthenos des Phidias (unter Archon Theodoros i. J. 437) geweiht wurde, an welcher Phidias auf dem Reliefbilde des Schildes das Porträt des Perikles sowie sein eignes in diskreter Weise anzubringen wusste (Plut. Per. 31). Solche Eindrücke einer neu aufblühenden Kunstrichtung klingen aus jener an sich etwas befremdlichen Stelle der Akestis heraus, wo Admet von einer Porträtstatue seiner Gattin spricht.

Allerdings sind Nachrichten über weibliche Porträtstatuen jener Zeit, soviel mir bekannt, nicht vorhanden. Denn Demetrios, von dem die Statue der alten Lysimache herrührte, welche 64 Jahre Priesterin der Athene gewesen war (Plin. h. n. 34, 76; Pausan. 1, 27, 4) gehört zweifellos in eine etwas spätere Zeit. Und in so fern können jene Euripideischen Verse als das erste wenngleich indirekte Zeugniss für eine Frauen-Porträtstatue der Mitte des fünften Jahrhunderts gelten.

Es fehlt nicht an anderen Stellen in den Reden des Admetos, welche zu weiterer Untersuchung auffordern. So ist z. B. beachtenswerth, dass Admetos den nahe liegenden Gedanken, das Opfer der Alkestis zurückzuweisen, oder vereint mit ihr den Tod zu suchen, vermeidet, so lange er ausführbar ist. Erst als er mit dem Chor von der Bestattung zurückkehrt, klagt er (897—99), warum der Chor ihn abgehalten habe, sich in das offne

Grab zu stürzen und neben der Gattin im Tode zu ruhen. Man sieht, dass dem Dichter keiner der Widersprüche entgangen ist, welche in dieser von der Sage unentwickelt gelassenen Gestalt gleichsam verborgen liegen, aber ebenso begreift sich, dass er dieses Motiv vorsichtig vermeidet, bis es den durch die Sage festgelegten Gang der Handlung nicht mehr gefährden kann. Bedenklich bleibt die Eine Bemerkung des Chors vs. 228.29, welche jeder „*ὅστις ἐχθρὸς ὢν κυρεῖ* (954)" als eine verständliche aber absichtlich überhörte Aufforderung an Admet auffassen könnte.

Ferner ist mir zweifellos, dass die unmittelbar darauf folgende Antwort des Chors (903—10) Bezug nimmt auf eine bestimmte Persönlichkeit jener Zeit. Nach dem *ἐμοί τις ἦν ἐν γένει* muss der bereits bejahrte Mann, der den Verlust seines einzigen Sohnes tapfer ertrug, ein Thessaler sein, vielleicht, da es doch am nächsten liegt, an ein in Athen Aufsehen machendes Ereigniss zu denken, wenigstens thessalischen Namen tragend. Am nächsten läge es, sich an Thessalos zu erinnern, aber für alle weiteren Vermuthungen fehlt es an irgend welchem Anhalt

Aber für ein allgemeines einfach des Trostes wegen erfundenes Beispiel kann ich diese Stelle allerdings nicht halten, dazu trägt sie ein viel zu persönliches Gepräge. Wie allgemeine banale Trostgründe klingen, und wie sehr sich jene Worte von solchen unterscheiden, erkennt man gut, wenn man die Schlussworte des Chors 931—34 *πολλοὺς ἤδη παρέλυσεν θάνατος δάμαρτος* damit vergleicht.

Ferner gestehe ich, dass mir die Stelle 1128 *οὐ ψυχαγωγὸν τόνδ' ἐποιήσω ξένον* auch nach H. Weil's scharfsinniger Deutung nicht völlig verständlich wird.

Desgleichen ist mir eine gewisse Unklarheit auffallend, welche in der Vorstellung über die Bestattungsweise der Alkestis erscheint. Es wird keiner ausführlichen Darlegung bedürfen, dass die Sage von der Wiederbelebung der Alkestis durchaus auf der älteren Sitte beruht, die Todten zu begraben (Rohde, Psyche S. 208 f.), worin übrigens für die Sagenforschung ein recht vernehmlicher Hinweis für das Alter dieser Sage gegeben wird. Dem entsprechend redet nun auch Admet von einem Cedersarge, in welchem er dereinst mit Alkestis ruhen wolle, und dass da nicht an eine Aschenkiste gedacht werden kann, lehrt der Wortlaut 366—67: *ἐν ταῖσιν αὐταῖς γάρ μ' ἐπισκήψω κέδροις,*
σοὶ τούσδε θεῖναι πλευρά τ' ἐκτεῖναι πέλας
πλευροῖσι τοῖς σοῖς·
und damit stimmt auch vs. 897—99.

Wie aber stimmt damit, wenn Admet 608 ausdrücklich sagt, dass die Leiche durch die Diener *εἰς τάφον τε καὶ πυρὰν* getragen werde, und 740 auffordert, zur Bestattung zu schreiten *ὡς ἂν ἐν πυρᾷ θῶμεν νεκρόν*? Denn *πυρά* hat seine Bedeutung als Feuerstätte und Scheiterhaufen immer behalten, und Eur. Hec. 386 kann es gebraucht werden, weil an der dadurch bezeichneten Stelle der Scheiterhaufen des Achill einmal wirklich gestanden hat.

Endlich sei nur kurz darauf hingewiesen, wie auffallend häufig die bei den Tragikern beliebte Wendung: *ζῶν ἢ θανὼν, ἔστιν τε κοὐκέτ' ἔστιν* nebst allen ihren, öfters etwas spitzfindigen Variationen, in diesem Drama angewandt wird. Es ist nicht nöthig, die Stellen zusammenzusuchen, sie sind über das ganze Stück verstreut und fordern zu eingehenderer Erwägung auf.

[Zu S. 13 Mitte.] Die Unterredung 509—560, in welcher Herakles den Admet fragt, um wen er und sein Haus Trauer trage, Admet aber durchaus nicht sagen will, dass Alkestis ihm gestorben sei, bietet insbesondere in dem Abschnitte 509—535 mancherlei Anlass zu Bedenken und ich nehme insbesondere an 518—529 Anstoss. Ich darf nicht glauben, mit Euripides so vertraut zu sein, um diese Versgruppe zuversichtlich für unächt

erklären zu können. Allein mich dünkt, dass, sobald in diesem Zwiegespräch der Name der Alkestis überhaupt genannt wird, dann Herakles, der nicht sowohl als beschränkt und kopflos, sondern als hastig und zufahrend und derb geschildert wird, doch nicht anders könne, als den Zusammenhang zu errathen, zumal dann, wenn wie in vs. 523, 524 ausdrücklich bemerkt wird, ihm bereits bekannt ist, dass Alkestis beschlossen habe, an Stelle des Admetos zu sterben.

Ferner, wenn er das weiss, und Admet ihm in Trauer entgegentritt, so wäre doch wohl das nächste und natürlichste, an erster Stelle auf Alkestis zu rathen, und nach ihr vor allem anderen zu fragen. Das thut er aber nicht, sondern er fragt zunächst, ob ihm die Eltern, sodann, ob ihm die Kinder unversehrt sind, worauf Admet bejaht. Sollten nicht jene beiden Fragen für ihn ausreichen, da die Greise und die Kinder dem Tode am meisten ausgesetzt sind? Weniger die Verse 518—529 im Einzelnen sind mir anstössig, obgleich sich auch darüber Manches sagen liesse, als in ihrer Gesammtheit.

Indessen sei dies nur als Bedenken und zu weiterer Erwägung vorgetragen, bei der auch folgendes der Betrachtung empfohlen werde. Admetos gesteht dem Herakles soviel ein (531), dass eine Frau gesorben sei. Herakles fragt darauf: *ὀθνεῖος ἢ σοὶ συγγενὴς γεγῶσά τις;* worauf Admet bejahend antwortet: *ὀθνεῖος:* eine fremde, mir nicht Blutsverwandte, und Admet braucht diesen Ausdruck nochmals selbst von Alkestis vs. 646 in seinem Gespräche mit dem Vater.

Als nun in der darauf folgenden Szene Herakles mit dem Diener über den Trauerfall spricht, braucht er, der selbst vs. 532 zuerst das Wort *ὀθνεῖος* angewandt hat, nicht dieses Wort wieder, sondern ein anderes derselben Bedeutung: *θυραῖος*, und zwar nicht nur ein, sondern mehrete Male. So gleich beim Beginn der Dienerszene 778 *θυραίου πήματος*, was er 814 wiederholt; ebenso 805 *γυνὴ θυραῖος*, und zuletzt wo er die Worte des Admetos selbst anführt, um sich zu entschuldigen, 827 *ἀλλ' ἔπειθέ με λέγων θυραῖον κῆδος εἰς τάφον φέρειν.* Vielleicht führt diese Beobachtung zu einer anderen Lösung der oben dargelegten Schwierigkeit.

[Zu S. 15 oben.] Über dieses Skolion finden sich die Quellenangaben bei Bergk Poetae Lyr. Gr.[3] p. 1225 und 1295 womit zu vergl. Dionysii et Pausaniae Atticistar. Fragm. ed. E. Schwabe p. 91, 9 ff. Die Frage der Autorschaft braucht hier nicht diskutirt zu werden, aber wesentlich ist, dass man aus der Pausaniasstelle ersieht, wie man die zwei Verse im Alterthum zu deuten versucht hat. Dass das Lob der Tapferkeit und des Muthes sich auf Alkestis beziehen müsse, sah man, aber die daran geknüpfte Warnung vor Feigheit wagte man nicht auf Admet zu deuten, sondern glaubte, es sei Pheres der Vater des Admet damit bezeichnet, weil er nicht den Muth gehabt habe, für seinen Sohn zu sterben. Warum man berechtigt ist, sie vielmehr auf Admet zu beziehen, wird aus dem im Text Gesagten hinreichend deutlich sein. Macaulay (Leben und Briefe, übersetzt von Böttger Bd. 1 S. 480) sagt über die Euripideische Alkestis: „Die hassenswerthe Gemeinheit mit der Admet das Opfer seiner Frau annimmt, wirkt noch abstossender, als selbst die absurde Maschinerie". Der Vordersatz ist ausreichend deutlich; den Nachsatz verstehe ich nicht recht und kann das englische Original nicht kontroliren. Ich vermuthe, dass unter der „Maschinerie" der Pakt zu verstehen ist, vermöge dessen dem Admet eine Stellvertretung zugestanden worden war.

[Zu S. 15 gegen Ende.] Den Nachweis der fünf Stellen, an denen Aristophanes Verse aus der Alkestis zitirt, entnehme ich der Ausgabe von Pflugk p. 13: ob sie vollständig aufgezählt sind, weiss ich nicht, erinnere mich aber keiner anderen Stelle im Aristophanes,

welche als Spott und Parodie der Alkestis angesehen werden müsste. Jedenfalls, wie der Dübner'sche Index nachweist, sind es diejenigen Stellen, an denen auch die Scholien die Anspielung auf jene Tragödie ausdrücklich anerkennen, was übrigens sehr natürlich ist. Denn es handelt sich um wörtliche und ganz unverkennbare Zitate, bei deren keinem irgendwelcher gegen Euripides gerichteter Spott oder polemischer Sinn wahrnehmbar ist: sie sind nichts als harmlose Anwendungen oder Verkehrungen beliebter Dichterverse in komischer Wendung. Ich verstehe deshalb nicht, wie Bergk Gr. Litt.-Gesch. 3 S. 499 Anm. 101 sagen kann: „dass die Alkestis als Tragödie, nicht als Satyrdrama zu betrachten ist, beweisen auch die Parodien des Aristophanes, denn nur ganz ausnahmsweise nimmt die Komödie auf Satyrstücke Rücksicht".

[Zu S. 16 Wieland und Goethe.] Das im Text hierüber Gesagte wird keiner Rechtfertigung bedürfen und Goethe selbst spricht sich später in Dichtung und Wahrheit 15. Buch (Hempel 22 S. 190) in ähnlichem Sinne aus. Und seine übermüthige Verspottung Wielands richtet sich weit weit mehr gegen Wielands Gesammtauffassung als gegen seinen Singspieltext, der übrigens weit besser ist, als man erwarten möchte, und an dem besonders Eines geradezu vortrefflich genannt werden kann. Wieland muss eingesehen haben, wie bedenklich die Gestalt des Admetos in der Sage und bei Euripides dadurch wird, dass er nach einer Stellvertretung sucht und sie annimmt, als Alkestis sich ihm anbietet. Denn Wieland baut die Fabel so auf, dass beim Beginne desselben über das Schicksal des Admet überhaupt noch nichts bestimmt ist. Es ist zum Orakel nach Delphi geschickt worden und in der ersten Szene erwartet Alkeste in höchster Spannung die Antwort des Gottes. Ihr wird sie vor allen Anderen durch ihre Schwester Parthenia bekannt: Der Gott verfügt, Admet müsse sterben, nur dann wenn Jemand an seiner Stelle zu sterben bereit sei, werde ihm das Leben geschenkt. Da weiht sich Alkestis rasch entschlossen mit unlösbarem Gelübde den Göttern der Unterwelt.

Damit ist das gewonnen, dass Admetos bei der Aufopferung seiner Gattin unbetheiligt bleibt; sie geschieht ohne sein Wissen und Wollen und ist durch das unlösbare Gelübde vollzogen, bevor er überhaupt von dem Götterspruche etwas erfahren hat. Das ist unstreitig geschickt erfunden. Es rettet die sonst ganz unerträgliche Gestalt des Admet und gewinnt ausserdem noch das, dass auch Alkestis durch die Szene ihres Gelöbnisses in selbständige wirksame und pathetische Handlung tritt, während sie bei Euripides, der den entscheidenden Moment ihres heldenmüthigen Entschlusses vor den Beginn des Stückes gelegt hat, eine rein passive Rolle spielt.

Allerdings wird Wieland die Einführung jenes glücklichen Motivs vielleicht nicht selbst gefunden, sondern dem Text der Gluck'schen Alceste zu verdanken haben, in dem es, bei aller sonstigen Verschiedenheit des Aufbaus, doch bereits in seinen wesentlichen Zügen erscheint. Denn auch in Calzabigi's Operntext wird das Orakel ohne Vorwissen des Admet gegeben, und noch ehe er davon erfährt, weiht sich Alceste durch ein Gelübde an seiner Statt dem Tode.

Ob diese Einführung des der Euripideischen Alkestis sowie der Sage fremden Apollon-Orakels auf einer bestimmten Quelle beruht, kann hier nicht untersucht werden, doch sei darauf hingewiesen, dass dieses Motiv in der bildenden Kunst (vgl. Ribbeck, die Röm. Tragödie S. 551) erscheint.

Dagegen wird man, wenn man Goethe's Götter, Helden und Wieland liest, zu einer anderen Frage angeregt. Goethe nimmt direkten Bezug auf die Tragödie des Euripides, giebt den Inhalt des Prologs und des Gesprächs zwischen Apollon und Thanatos, und führt selbst zwei Bruchstücke aus dem einem Chor und aus der Rede des Herakles

in direkter Rede an. Die Frage liegt nahe, in welcher Weise er die Tragödie des Euripides kennen gelernt hat, ob im Griechischen Original, oder auf welche Weise sonst.

Goethes Dichtung gehört in das Jahr 1774, dasselbe Jahr, aus dem der bekannte anziehende Brief an Sophie v. La Roche stammt (November 1774, s. Goethes Werke, Weimar, 4. Abth., Briefe, Band 2 S, 205 f.), in welchem Goethe, zweifellos aus eigenster Erfahrung heraus, darlegt, wie man es anfangen soll, den Homer griechisch lesen zu lernen. Dort wird auf die Unterstützung, nicht nur von Schauffelberger's Clavis Homerica, sondern insbesondere auch von der Clarkischen in Ernestis Ausgabe (1759—64) beigedruckten Lateinischen Übersetzung sehr ernstlich verwiesen. Goethe giebt da ganz unbefangen zu erkennen, wie es mit seinem Griechisch ungefähr bestellt war, und er wird es mit dem Euripides nicht anders gehalten haben, als um dieselbe Zeit mit dem Homer. Aber für den Euripides gab's keinen Schauffelberger, und es fragt sich, was er für eine Übersetzung zu Rathe gezogen haben mag.

Nun ist in demselben Jahre 1774 eine Deutsche Übersetzung des Euripideischen Stückes erschienen, von David Christoph Seybold, Prof. in Jena. Das kleine Buch ist sehr selten, und ich danke der Leipziger Universitätsbibliothek und der Herzogl. Bibliothek in Gotha seine Mittheilung, bin übrigens nunmehr selbst in den Besitz eines Exemplars gelangt, zu meiner Freude, wenngleich es an sich herzlich wenig werth ist, trotz der am Schlusse beigegebenen „Abhandlung über die Alceste des Euripides.“ Der Verfasser steht ganz im Banne von Wieland; er hat seine Arbeit einem Ungenannten gewidmet, wenn man aber die Vorrede liest, ahnt man, und wenn man S. 111 liest „mit einem der schönsten Gedanken der eines Jacobi würdig ist,“ erräth man mit leidlicher Sicherheit, dass Johann Georg Jacobi jener Gönner ist, an den auch Wieland seine fünf Briefe im Deutschen Merkur gerichtet hatte. Goethe aber hat, trotzdem auch er mit J. G. Jacobi bekannt geworden war, Seybolds Übersetzung schwerlich gekannt: dass er sie wenigstens nicht benutzt hat als er seinen Schwank schrieb (sie erschien vermuthlich erst nach seiner Abfassung) lässt sich durch folgende Erwägung mit ziemlicher Sicherheit erweisen.

Er führt zweimal (Hempel S. 271) scheinbar wörtlich Stellen aus Euripides an, das erste Mal aus einem Chor, sodann aus der Rede des Herakles. Vergleicht man das Original, so sieht man, dass das keineswegs Worte des Euripides sind, sondern frei aus verschiedenen Stellen seines Dramas zusammengefügte Nach- oder Neudichtungen, was hier nicht näher ausgeführt werden soll. Dagegen ist beachtenswerth, dass Goethe nach der Schilderung von Apollon's Auftreten im Prolog folgendermassen fortfährt: „Da tritt herein, schwarz gehüllt, das Schwert ihrer heimtückischen Macht in der Faust, die Königin der Todten, die Geleiterin zum Orkus, das unerbittliche Schicksal und schilt auf die gnädig verweilende Gottheit, droht schon der Alceste“ . . . Und gleich darauf lässt er den Herakles sagen: „Hast sie weggeführt, schwarze grässliche Geleiterin zum Orkus, hast mit deinem verzehrenden Schwert abgeweidet ihre Haare . . . An dem Grabe will ich Dir auflauschen . . . fassen will ich Dich, Todesgöttin . . . und Du sollst mir herausgeben das Weib, Admetens liebes Weib“ . . .

Nun ist aber bei Euripides diese Gestalt eine männliche, Thanatos der Todesgott, und so giebt ihn auch Seybold's Übersetzung wieder. Und Goethe also hätte mit demselben und mit noch mehr Recht von dem Todesgotte, dem Könige der Todten sprechen können. Woher hat er den Einfall, ein Weib daraus zu machen und eine Königin der Todten?

Die Vermuthung liegt nahe, dass er die französische Übersetzung das Pater Brumoy benutzt habe und durch die französische Bezeichnung des Todes zu seiner Auffassung verleitet worden sei. Allein Brumoy T. 3 (1732) p. 99 übersetzt zwar natürlich „La Mort“, macht aber dazu ausdrücklich die Anmerkung: „Ce personnage est masculin dans le Grec θάνατος; quelques interprètes Latins le rendent par Orcus, autre Divinité infernale“.

Ihn also kann Goethe schwerlich benutzt haben, ebensowenig Melanchthon's Lateinische Übersetzung (z. B. Basileae 1558 p. 310), weil in ihr Charon statt das Thanatos steht.

Dagegen in der Lateinischen Übersetzung das Aemilius Portus, die ich nach der Heidelberger Ausgabe von 1597 zitire, steht p. 418 als persona im Verzeichnisse angeführt „Mors", ebenso bei Vers 28, und p. 465 wird Vers 843 *ἄνακτα τὸν μελάμπεπλον νεκρῶν θάνατον* wirklich durch „mortuorum reginam" wiedergegeben. Dies also wird die hauptsächlichste Quelle sein, aus der Goethe das geschöpft hat, was er überhaupt von der Alkestis des Euripides kennt.

Wenn er trotz dieser unzureichenden Ausrüstung dennoch im Kampfe gegen Wielands Grundanschauungen Recht gehabt hat, so ist dies vielleicht das erste, aber ohne Zweifel nicht das einzige mal in seinem Leben, wo er durch die divinatorische Kraft seiner unvergleichlichen Begabung höher und weiter getragen worden ist, als seine Gegner trotz ihrer schulgerechteren Kenntnisse zu fliegen vermochten.

Druck von Schmidt & Klaunig in Kiel.




Uber die Alkestis des Euripides.
Widener Library 002691482
3 2044 085 117 729